



CLASSIQUES
GARNIER

Édition de VÉRON (Marc), BESSON (Jean-Louis), « Annexe VI. Témoignage – Louis Jovet, cet inconnu *par Georges Neveux* », *L'Art du théâtre*, Tome II, *Pratique du théâtre*, JOUVET (Louis), p. 471-478

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12871-7.p.0471](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12871-7.p.0471)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2022. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ANNEXE VI

Témoignage – Louis Jouvet, cet inconnu *par Georges Neveux*¹

La vie de Jouvet metteur en scène est une pièce en trois actes. Premier acte : Jouvet régisseur de Copeau au Vieux-Colombier pendant dix ans. Deuxième acte : Jouvet directeur de la Comédie des Champs-Élysées pendant une nouvelle période de dix ans (de 1923 à 1934). Troisième acte : l'Athénée.

C'est au deuxième acte de cette pièce que je me suis trouvé mêlé, et chaque fois que j'entends le nom de Jouvet, c'est sa loge à la Comédie des Champs-Élysées que je revois tout de suite : une cellule sans fenêtre, où les lampes devaient rester allumées en plein jour, tandis que bourdonnait dans un coin un appareil à ozone chargé de l'aération.

C'était un soir de l'hiver 28-29, et c'était l'entracte. J'arrivais là, envoyé par Gaston Baty qui venait de recevoir ma première pièce et qui savait que Jouvet cherchait ce qu'on appellerait aujourd'hui un assistant. J'étais très jeune, très empêtré encore dans mes manières provinciales, très ignorant du théâtre.

Jouvet aimait déconcerter. Il m'attaqua avec une brusquerie goguenarde que soulignait l'uniforme noir qu'il portait ce soir-là. (Il jouait un officier de uhlands dans la première pièce de Giraudoux : *Siegfried*.) Et j'étais décidé à ne plus revenir. Je ne me doutais pas que cette soirée allait être le point de départ d'une solide amitié que rien jamais n'a démentie, et que j'allais retrouver Jouvet dans cette même loge tous les jours pendant trois ans, partageant avec sa fidèle Doris² ses bons et ses mauvais jours, lisant des manuscrits et rédigeant tout seul la petite revue *Entracte* qu'il publiait alors. (Je succédais dans cet emploi multiple

1 *Les Lettres Françaises* n° 889, 24 au 30 août 1961. Poète et auteur dramatique, Georges Neveux fut aussi secrétaire de Louis Jouvet de 1928 à 1931.

2 Alice Doris était la secrétaire et sténodactylo de Jouvet à la Comédie des Champs-Élysées.

à Pierre Humbourg³, le romancier, et je devais avoir comme successeur Jean Anouilh, qui n'était pas encore auteur dramatique.)

« Le théâtre, me disait Jovet ce soir-là, ça ne s'apprend pas, même en écrivant des pièces, ça ne s'explique pas non plus, ça se vit. »

Mais il devait se produire quelques instants plus tard un petit incident qui devait m'expliquer tout de même un peu le théâtre en général et Jovet en particulier.

Pour sortir du théâtre, l'entracte fini, Jovet m'avait fait passer par les coulisses. Mais je dus me tromper de porte car je me trouvais soudain sur un quai de gare.

C'était la fin de la pièce. Valentine Tessier et Pierre Renoir, une valise à la main, échangeaient leurs dernières répliques.

Dans ma stupeur, je continue d'avancer, sans tout à fait me rendre compte que je suis sur la scène. Et soudain je comprends que cet énorme trou noir, c'est la salle, c'est le public.

Malgré tout, j'avance encore, sans hâte. Les spectateurs ne paraissent pas étonnés : ils doivent me prendre pour un figurant-voyageur.

Derrière un portant, enfin à l'abri, mais aveuglé par le trac, je m'arrête pour respirer. Et alors j'entends la voix de Jovet :

« Eh bien ! c'est ça le théâtre. C'est vivre avec un grand trou noir devant soi. Et pas seulement quand tu es sur scène. Non, avant, après, le jour, la nuit, toujours. »

Il me tutoyait soudain. J'avais passé la frontière invisible et je venais d'entrer dans cet univers qui était le sien : le théâtre, c'est-à-dire une inquiétude perpétuelle.

Car Jovet était en réalité le contraire de ce qu'il paraissait être en public.

Cet homme qui s'exprimait par boutades et jouait les cyniques était dévoré par le manque de confiance en soi.

Il n'était jamais content de ce qu'il avait fait, ni comme acteur, ni comme metteur en scène. Cet homme qui se produisait en public était au fond de lui-même un solitaire. Il ne s'admirait pas. Au contraire, il s'exagérait ses propres défauts, il se jugeait lui-même avec une lucidité cruelle. Et s'il éprouvait le besoin de se travestir chaque soir, c'était pour se délivrer de sa propre personne.

3 Pierre Humbourg (1901-1969) est journaliste et écrivain, auteur notamment d'une étude sur Jean Giraudoux.

C'est pourquoi il n'est jamais allé voir un seul des films dans lesquels il a joué. Bien sûr, au studio, il assistait en fin de journée à la projection des bouts de scène qu'il avait tournés la veille, il le faut bien, si on veut se corriger dans le travail du lendemain. Mais c'est tout. Le film une fois monté, il n'allait plus le voir. Il éprouvait même une espèce d'horreur pour ce sosie impudiquement détaché de lui.

L'œil de la caméra est une loupe, le gros plan est une confession. C'est pourquoi Jovet, qui aimait le cinéma en spectateur, ne l'aimait plus dès qu'il avait joué dans le film.

Il existait, d'après lui, deux espèces bien différentes d'interprètes : *l'acteur* et *le comédien*. L'acteur monte sur scène pour y étaler, pour y grossir avec ivresse le personnage qu'il est dans la vie. Au contraire, le comédien y cherche une occasion de se fuir et de se transformer. Jovet se voulait non acteur, mais comédien.

Il détestait le théâtre-exhibition et n'admettait que le théâtre-jeu. Il demandait à ses comédiens de garder, en scène, une certaine retenue, et le public qu'il préférait est celui qui ne perd jamais tout son esprit critique.

Cette fameuse *distanciation* que Brecht a érigée en principe, et dont aujourd'hui on nous parle souvent à tort et à travers, Jovet l'avait définie à sa façon et pour son compte personnel. Sa mise en scène d'*Électre*, en 1937, a été un chef-d'œuvre de distanciation intelligente et mesurée.

À un comédien qui lui parlait un jour du mal qu'il avait à « entrer dans la peau de son personnage », il répondait : « *On n'entre pas dans la peau d'un personnage, on témoigne pour lui.* »

Et à un autre, qui cherchait ses gestes, il criait du fond de la salle de répétitions : « *Fais donc tes gestes en dedans, ça sortira davantage.* »

Oui, Jovet était infiniment sensible et pudique. Et même, ce qui semblera incroyable, d'une grande timidité, une timidité dont sa gouaille n'était que le masque de protection.

Nous avons encore dans les oreilles cette diction syncopée dont il avait fini par faire un style : il se lançait impétueusement dans la phrase, semblait buter contre un caillou, se reprenait, et achevait sur un ton tout différent, et souvent ironique. Eh bien ! ces syncopes verbales n'étaient pas un artifice, elles traduisaient, elles dissimulaient son trouble intérieur, son trac.

Je me rappelle qu'un soir, pendant qu'il jouait, il apprit au cours du premier acte que son ancien patron, Copeau, était dans la salle, au

premier rang. Et toute la soirée, Jovet essaya de se surpasser. Il en était haletant, couvert de sueur.

Aussitôt la représentation terminée, Copeau grimpe sur la scène pour serrer la main des comédiens. Et j'entends encore Jovet, pourtant déjà célèbre, demander à Copeau en bégayant plus que jamais : « Patron... patron... est-ce que j'ai fait... des progrès ? »

Ce même doute perpétuel qu'il éprouvait comme acteur, il l'éprouvait aussi comme metteur en scène.

Un exemple : le soir de ma première visite dans sa loge, il y avait là, dans un coin, sur un établi d'architecte, la maquette du dispositif destiné à *l'École des femmes*. Cette maquette, il l'avait construite lui-même l'année précédente avec du fil de fer, des bouts de ficelle et du carton. On y trouvait déjà le mécanisme ingénieux qui devait ouvrir et fermer le jardin d'Agnès.

Mais il n'était pas content de son travail. Il y manquait quelque chose. Et tantôt il ajoutait, tantôt il retranchait un détail.

Cette maquette datait de 1927. Or il a monté *l'École des femmes* en 1937, c'est-à-dire dix ans plus tard. Il lui avait fallu dix ans pour préciser le style de son spectacle.

Il avait fallu aussi que Christian Bérard, le décorateur, intervienne, et reprenant la maquette primitive, y travaille à son tour, étire vers le haut la mince maison d'Agnès et pose par-dessus quatre lustres en plein ciel.

Alors Jovet, un beau jour, s'était décidé. Et à partir de ce jour-là, tout se passa très vite.

Car chez lui la lenteur dans la préparation contrastait curieusement avec la promptitude dans l'exécution.

On aurait dit qu'il y avait au fond de lui deux horloges différentes : *l'horloge des minutes*, et il était avare de ses minutes, il ne perdait jamais une minute ;

l'horloge des années, et il était prodigue de ses années. Il préférait retarder un spectacle d'un an, de dix ans, plutôt que de le présenter avant d'y croire lui-même sans réserve.

Il tournait autour d'un manuscrit pendant des mois, d'abord avec méfiance, comme si ce manuscrit était un animal dangereux. Et puis, un beau matin, l'animal était apprivoisé. Il jouait avec.

Alors plus rien n'existait pour lui. Il couvrait de notes cahiers sur cahiers et inventait jusqu'à dix mises en scène diverses et souvent contradictoires.

Mais tous ces projets incertains se fondaient un jour, brusquement, en un spectacle si lumineux, si naturel, si évident qu'il semblait avoir été conçu sans effort.

C'est qu'il y avait deux Jovet qui se faisaient la guerre l'un à l'autre : le Jovet-Don Quichotte et le Jovet-Sancho Pança – ou, plus exactement le Jovet théoricien et le Jovet artisan.

J'avais rendez-vous tous les matins à onze heures dans sa loge-bureau avec le Jovet théoricien.

Nous devions écrire ensemble un petit livre sur le théâtre. Mais il se posait tant de questions que nous n'arrivions jamais à fixer le plan du petit livre en question. Nous nous égarions dans l'histoire, la géographie et la métaphysique

Le théâtre étant pour lui aussi vaste, plus vaste même que le monde, il n'acceptait jamais de lui donner des limites. Or tracer un plan, c'est déjà se limiter. Voilà pourquoi ce petit livre n'a jamais été écrit. (Je ne le regrette pas. Cet essai n'aurait certainement jamais valu les deux admirables recueils de notes retrouvées et publiées après sa mort, notes écrites au hasard, dans la solitude de la nuit et qui sont bien le plus consciencieux, le plus profond monologue intérieur qu'un homme de théâtre nous ait jamais fait entendre.)

Mais, chaque après-midi je retrouvais le deuxième Jovet, le Jovet-artisan avec sa voix faubourienne et qui prenait le théâtre par l'autre bout.

Par exemple, il avait l'habitude de faire construire par ses machinistes, et sur la scène de son théâtre, les décors ou le dispositif de ses spectacles. Souvent il prenait un marteau, une équerre, et tout en dirigeant son petit monde, mettait la main à l'ouvrage.

C'est qu'il aurait pu faire lui-même un excellent compagnon menuisier. D'ailleurs, c'est là, au milieu de ses machinistes, que sa mise en scène achevait de se préciser. Et que bien des questions posées le matin trouvaient tout naturellement leur solution.

Il aimait, on le sait, annoter son Molière. Mais j'ai retrouvé un livre qu'il m'a donné un jour, et qui est bien plus annoté encore, et c'est un *Manuel du Menuisier*.

Le Jovet-Quichotte imaginait des mises en scène impossibles. Le Jovet-Pança les reprenait et les ramenait alors aux limites du réel.

« Un homme qui ne sait rien faire de ses mains ne peut avoir que des idées fausses », bougonnait-il ensuite, dans l'interminable escalier tire-bouchon qui le ramenait de la scène à sa loge.

Ces deux Jovet qui avaient tant de mal à se mettre d'accord trouvèrent enfin un conciliateur en la personne de Giraudoux.

Le Jovet-Quichotte trouvait en face de lui un prestigieux jongleur de mots, et le Jovet-Pança un adroit constructeur de pièces.

Bien sûr, Jovet avait déjà eu, avant l'arrivée de Giraudoux, des auteurs dont il aimait les ouvrages. Il avait joué Jules Romains, Marcel Achard, Bernard Zimmer, Stève Passeur, Sarment, Crommelynck. Mais tous ces auteurs avaient été joués ailleurs avant de l'être chez lui. Avec Giraudoux, c'était différent. *Siegfried* était sa première pièce, et Jovet avait enfin le plaisir de promouvoir un auteur nouveau.

Pourtant, d'autant plus méfiant qu'il était heureux, Jovet n'avait tout d'abord pas cru au succès. Il n'avait prévu que trente représentations. Elle en fit plus de trois cents cette année-là.

Il avait tout de suite demandé une seconde pièce à Giraudoux. Giraudoux avait réfléchi, puis, un matin, lui avait parlé avec négligence, sans avoir l'air de rien, comme il faisait toujours, du thème d'*Amphitryon*.

Jovet avait répondu oui, mais sans trop y croire : depuis Offenbach, la mythologie n'avait jamais osé remonter sur les planches.

Giraudoux s'était mis au travail un lundi matin. Le dimanche suivant *Amphitryon* 38 était terminé.

Jovet se sentait un peu offensé par tant de rapidité. « Sept jours seulement pour écrire une pièce alors qu'il nous faudra bien deux mois pour la répéter ! »

Mais il était cette fois doublement heureux. D'abord parce que Giraudoux, avec une habileté diabolique, avait écrit une pièce à six personnages qui cadrerait exactement avec les six principaux acteurs de la troupe.

Et surtout parce que cette pièce se rapprochait du théâtre tel qu'il le concevait. C'est que Giraudoux, qui avait de fines antennes, avait pris dans les idées toujours étonnantes mais trop diverses et par là même souvent confuses et inachevées de Jovet tout ce qui pouvait servir ses propres dons d'invention verbale.

D'ailleurs l'influence de l'un sur l'autre devait se développer de spectacle en spectacle.

Dans l'écriture même de Giraudoux, on entendait maintenant, de loin en loin, la voix syncopée de Jovet, tandis que les mises en scène de Jovet se mettaient à ressembler aux images poétiques de Giraudoux.

Ils avaient fini par se comprendre à demi-mot, et même aux périodes de travail, sans avoir besoin de se parler.

À une répétition d'*Intermezzo* (la pièce de Giraudoux qui devait succéder à *Amphitryon*) Jovet me dit à mi-voix en me montrant l'auteur assis à trois rangs devant nous : « Regarde ses épaules. Quand elles roulent doucement de droite à gauche et de gauche à droite, ça veut dire qu'il est d'accord, au fond de lui-même, avec la cadence du jeu. Il me télégraphie ses impressions avant d'en avoir lui-même pris conscience. . . Mais quand elles se balancent d'arrière en avant, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas. »

En effet, c'est ce que faisait maintenant Giraudoux. Et Jovet, un instant plus tard, fit rejouer la même scène sur un autre ton.

La répétition finie, les deux hommes se retrouvaient dans la loge de Jovet, et alors la télépathie reprenait, mais cette fois dans l'autre sens.

À son tour, Giraudoux essayait de déchiffrer dans l'attitude de Jovet ses doutes ou ses critiques. Et très vite il proposait de changer quelques répliques, celles précisément que Jovet n'osait pas lui demander de changer.

Cet accord devait atteindre son point d'équilibre parfait dans *la Guerre de Troie* et dans *Électre*. Et si la dernière pièce de Giraudoux que Jovet a jouée – *la Folle de Chaillot* – a semblé par moments un peu traînante, un peu empâtée, c'est parce que Giraudoux l'a écrite loin de Jovet, et que Jovet l'a fait répéter sans Giraudoux.

D'ailleurs, disons-le clairement, les pièces de Giraudoux telles que nous pouvons les lire ou les voir jouer aujourd'hui n'ont aucun rapport avec les spectacles que Jovet en tirait. Tout ce qui nous agace souvent chez Giraudoux : ses feux d'artifice intellectuels, ses plaisanteries d'ancien normalien se trouvaient rejetés dans l'ombre, tant le mouvement que Jovet imprimait à l'ensemble avait d'unité, de gravité, de simplicité. Les répliques trop jolies, les digressions saugrenues, toutes ces coquilles baroques et sonores, mais parfois vides, dont Giraudoux avait orné son théâtre, Jovet les noyait, et c'était la ligne principale, toujours très belle, qui se trouvait mise en lumière.

Car l'inquiet, l'instable Jovet cherchait à donner à ses spectateurs un sentiment de sûreté, de précision, d'évidence.

Pour les primitifs, nous dit-on, il y a deux espèces de temps : le temps ordinaire, et ce qu'ils appellent *le Grand Temps*, ces moments exceptionnels où chaque seconde semble se dilater jusqu'à l'infini.

Pour Jovet, le théâtre, c'est la recherche du Grand Temps, *c'est l'art de vivre l'instant présent en commun, et à sa plus grande hauteur.*

Pourtant il ne croyait pas à la longévité d'une mise en scène. Un jour, quelqu'un lui conseillait de faire filmer ses spectacles pour qu'ils puissent plus tard être fidèlement reproduits. Il éclata de rire : « Ce serait stupide. Une mise en scène, même réussie, ne vaut jamais que pour quelques années. Mettons dix ans. Oui, nos petits châteaux de sable n'en ont jamais que pour dix ans. » (Il avait, à cause de ses dix ans chez Copeau, la superstition du chiffre dix.)

Le metteur en scène lui semblait devoir être avant tout le délégué, le mandaté de tous les spectateurs. Or le public change très vite, la mise en scène doit donc changer comme lui.

Il ne s'agit d'ailleurs jamais pour le metteur en scène de s'ajouter à la pièce, mais d'y plonger chaque fois, et d'en tirer de nouvelles métamorphoses. « *Une belle pièce est inépuisable, disait-il, un chef-d'œuvre est sans fin.* »

Aujourd'hui ses « petits châteaux de sable » ne subsistent plus qu'à travers des photos qui ne veulent plus rien dire, ou des souvenirs comme ceux que j'essaye de noter ici et où moi-même je bute parfois sur un détail.

Mais au théâtre tout se perd et tout se retrouve. C'est perpétuellement le flux et le reflux, l'un créant l'autre. Et sans les petits châteaux de sable de Jovet, nos petits châteaux de sable à nous, ceux d'aujourd'hui, ne seraient sûrement pas ce qu'ils sont.